Wilhelm Leibl

E. A. Seemanns Künstlermappen

26

Wilhelm Leibl

Acht farbige Wiedergaben

Mit einem Begleitworte von

Dr. W. Bayersdorfer

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

THE ROBERT LEHMAN COLLECTION VON REBAY FOUNDATION
77 MORNINGSIDE DRIVE
GREENS FARMS, CONNECTICUT 06436

Verzeichnis der Farbentafeln

1. Der Jäger (Berlin, Nationalgalerie)
2. Ungleiches Paar (Frankfurt, Städelsches Institut)
3. Bildnis der Gräfin Treuberg (Hamburg, Kunsthalle)
4. Frauen in der Kirche (Hamburg, Kunsthalle)
5. Der Zeitungsleser (Tierarzt Reindl) (München, Galerie Knorr)
6. Strickende Mädchen (Dresden, Staatsgalerie)
7. Landmädchen (Berlin, Sammlung Seeger)
8. Joh. Sperl, Der Garten Leibls (Magdeburg, Sammlung Lippert)

Nummer 1, 3, 5, 6 und 7 wurden mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg, reproduziert

Es ist eigentlich verwunderlich, daß die moderne Kunstliteratur noch keine zusammenfassende Arbeit über das München der sechziger und siebziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts aufzuweisen hat. Wohl ist eine große Anzahl Künstler jener Zeit, teils im Rahmen entwicklungsgeschichtlicher Arbeiten, teils in gesonderten Monographien mehr oder minder eingehend behandelt worden, wohl haben einzelne Künstler selbst zur Feder gegriffen und einiges aus dem Schatz ihrer Erinnerungen mitgeteilt, noch fehlt aber ein Werk, das jenes seltene Sichzusammenfinden und die Entwicklung so zahlreicher und verschiedenartiger, neue Wege suchender Begabungen unter eingehender Schilderung von Zeit, Ort und Milieu zum Vorwurf genommen hätte. Man darf es wohl als Münchens köstlichste Zeit bezeichnen, als neben den offiziellen Größen der Akademie Piloty, Ramberg, Lindenschmit, Diez und anderen ein Victor Müller, Wilh. Leibl, Wilh. Trübner, Karl Schuch, Hans Thoma, Karl Haider, Wilh. Steinhausen, die Landschafter Adolf Stäbli, Otto Fröhlicher, Ed. Schleich, Ad. Lier, der phantasiegewaltige Böcklin, der gemütvolle Schwind, der köstliche Spitzweg, die genialen Humoristen Adolf Oberländer und Wilhelm Busch und noch manche andere ihre eigenen, eigensinnigen Wege gingen, viele unverstanden und verlacht von einem nur auf die übliche Historien-, Genre- oder redoutenhafte Landschaftsmalerei eingeschworenen Kunstvereinspublikum, verspottet und angefeindet auch aus dem eigenen Kollegenkreis, sowie von der damals besonders tiefstehenden Kunstkritik, die nur in seltenen Fällen dem fortschrittlichen Geist und eigenwilligem Streben jener Künstler gerecht zu werden vermochte. Die Kunstgeschichte der letzten dreißig Jahre hat das Urteil über diese Neuerer energisch zu deren Gunsten verschoben und das beginnende zwanzigste Jahrhundert hob Wilh. Leibl als einen der hervorragendsten deutschen Maler auf den Schild. Man erkannte in ihm nicht nur Deutschlands selbständigsten, unbeirrtesten Vorkämpfer und markantesten Vertreter einer auf genauestem Naturstudium fußenden, wirklich malerische Probleme verfolgenden Kunstrichtung, man stand hier auch vor der seltenen Tatsache, daß in einem Mann höchste malerische und höchste zeichnerische Anschauung vereinigt waren. Es ist klar, daß eine derartig überragende Persönlichkeit, zumal in einer Zeit, deren vorherrschende Kunstübung längst auf ein totes Geleise geraten war, in starkem Maß auf die jüngeren, nach gesünderer und ehrlicherer Ausdrucksweise ringenden Begabungen wirken mußte, und dies um so mehr, als solches Streben auch durch die Münchener internationale Kunstausstellung des Jahres 1869, auf der eine Reihe hervorragender Franzosen, darunter Gustave Courbet, ausgestellt hatten, ganz erheblich gestärkt und gefördert wurde. Und so blühte in dem damaligen München eine neue Kunst der Malerei empor, die in ihrer naturalistischen, rein malerischen Richtung — im Gegensatz zu der gleichfalls neue Ziele verfolgenden, aber mehr idealistischen Richtung der Böcklin, Thoma, Haider, Steinhausen, A. Lang — in Wilhelm Leibl ihren Führer und Meister erblickte.

Wilhelm Leibl stammte wie fast sämtliche Mitglieder seines Kreises aus dem südlichen Deutschland, und es ist gar nicht unwahrscheinlich, daß er, der seit seiner Übersiedelung nach München eine ausgesprochene Vorliebe für das bayrische Oberland und seine gesunde urwüchsige Bevölkerung bekundete, überhaupt bayrischen Blutes war. Sein Großvater war Amtmann und Rentbeamter einer gräflichen Herrschaft in der bayrischen Rheinpfalz gewesen, und da das Geschlecht sich nicht weiter zurückverfolgen läßt, der Name aber in dieser Diminutivform auf Altbayern deutet, ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß die Vorfahren der Familie einst aus dem südlichen rechtsrheinischen Bayern in die Pfalz eingewandert sind. Des Künstlers Vater, der früh das Küferhandhandwerk mit der Tonkunst vertauscht und in München als Musiklehrer einen Lebensunterhalt gefunden hatte, kam im Jahre 1826 als Domkapellmeister nach Köln, wo ihm aus seiner Ehe mit einer einheimischen Gymnasialprofessorstochter Gertrud Lemper am 23. Oktober 1844 als fünftes Kind der spätere Maler, Wilhelm Maria Hubert Leibl, geboren wurde. Der kleine Wilhelm zeigte schon auf der Volksschule und später auf dem

Gymnasium, von dem er noch die 6. Klasse absolvierte, zwei ausgesprochene Liebhabereien: Zeichnen und Kraftübungen. Und die Vorliebe für letztere mag, abgesehen von der Abneigung gegen alles Studieren, mitbestimmend gewesen sein, daß er sich nun als Übergang zu einem technischen Beruf dem Schlosserhandwerk zuwandte. Daß das ein Fehlgriff war, offenbarte sich indessen bald und Leibl bat den Vater, ihn Maler werden oder zur See gehen zu lassen. Man entschied sich für ersteres und der von Düsseldorf nach Köln übersiedelte Maler Hermann Becker wurde für die nächsten drei Jahre sein Lehrer. Im Frühjahr 1864 ging Leibl dann nach München an die Akademie, wo er zuerst in die Antikenklasse Strähubers aufgenommen wurde, um im Herbst desselben Jahres in die Malklasse Anschütz überzutreten, in der er zwei Jahre verblieb. 1866 trat er in das Meisteratelier Arthur von Rambergs ein, in dem er gleichfalls zwei Jahre arbeitete und 1869 beschloß er seine Akademiezeit mit dem Besuch der Pilotyschule, in der er 1865 schon vorübergehend hospitiert hatte.

Die Münchener Akademie stand unter den damaligen Kunstschulen Deutschlands an erster Stelle, und wenn auch unser heutiger Kunstgeschmack sich der dort gelehrten Historien- und Genre-Malerei gegenüber durchaus ablehnend verhält, so muß doch eines anerkannt werden, und das wurde für die Entwicklung der deutschen Malerei von größter Bedeutung: man arbeitete dort wieder etwas intensiver nach der Natur und bekam eine verhältnismäßig gute Ausbildung in seinem Handwerk. Während in Frankreich, wo die Zentrale Paris seit Jahrhunderten die Talente des Landes auffog und der verknöcherte Formalismus der Akademie nicht so übermächtig war, wie jenseits des Rheins, während dort eine Tradition gediegenen handwerklichen Könnens in der Malerei nie ganz unterbrochen worden war, hatte man in Deutschland, wo die erstarrten Akademien tonangebend waren, um die Jahrhundertwende und besonders in der Ära Cornelius und seiner Leute, den Zusammenhang mit der Natur und die Kenntnis eines soliden Handwerks vielfach fast vollkommen verloren. Es war daher ein unbestreitbares Verdienst Karl von Pilotys, der wie eine Reihe Künstler um die Mitte des vorigen Jahrhunderts seine Studien in Antwerpen und Paris vervollständigt hatte, von dem dort erworbenen rein handwerklichen Können als Lehrer den besten Gebrauch gemacht und in die Akademie einen neuen, frischen Zug gebracht zu haben, der weit über seine eigene Schule hinauswirkte. Sind aus seinem Atelier doch so verschiedenartige Begabungen hervorgegangen wie Marées, Leibl, Oberländer, Makart, Defregger, Max, Lenbach, Habermann und andere.

Leibl hatte aus Köln schon ein gediegenes zeichnerisches Können mitgebracht. Bereits Zeichnungen des Fünfzehnjährigen offenbaren, was Zeit seines Lebens ein Hauptmerkmal seiner Kunst blieb: strengste Ehrlichkeit, genaueste und schärfste Beobachtung der Natur, deren mannigfaltigen Erscheinungsformen und Bewegungen er mit größter Feinfühligkeit nachtastet. Seine Arbeiten fanden bei den Lehrern Anerkennung, und wenn auch seine Studienköpfe bei Anschütz, wie mir Adolf Oberländer erzählte, anfangs noch nicht so aufgefallen sind — die Klassengrößen waren damals Benczur und Defregger — so machte er doch bald solche Fortschritte, daß sich Anschütz bereits im Frühjahr 1865 eine Arbeit als Geschenk erbat. In diesen Jahren beteiligte er sich auch an den von der Akademie gestellten Kompositionspreisaufgaben, von denen eine, Graf Eberhard errettet Schulkinder aus einer Wassernot, noch erhalten ist. Sie zeigt uns den jungen Künstler, in engem Anschluß an Alfred Rethel*). Während seiner Studienzeit bei Ramberg entwickelte sich Leibl aber zum Meister, und die Bildnisse seines Vaters, des Bankiers Schönlein, des Architekten Wingen, seiner Schwester, die meisten noch unter dem Einfluß Van Dycks, geben Zeugnis von der hohen malerischen Begabung, die hier ihren Weg sucht. Auch eine Komposition literarisch-historischen Inhalts beschäftigt ihn, Don Quichote den Balsam des Fierebras

*) Bleistiftzeichnung im Besitz der Akademie der bildenden Künste in München. Leibl hält sich nicht nur in der Technik an Rethels Totentanzholzschnitte, er übernimmt sogar den Pferdekopf aus Blatt 3, den Faltenwurf des Mantels des Grafen E. aus Blatt 6 der genannten Totentanzfolge.

brauend, wozu zwei Studien vorhanden sind.*) Aber das Historienbild ist Leibls Sache nicht und besonders die Historienmalerei, wie sie von Piloty und seiner Schule betrieben wurde, voll innerer Unwahrheit und äußerlichen Schauspielertums ist ihm ein Greuel. Sein ehrlicher, gesunder Malerinstinkt wittert deutlich die Hohlheit und Verlogenheit der offiziellen Kunst seiner Zeit, die nicht aus dem sinnlich Wahrnehmbaren das Kunstwerk gestaltet, sondern auf dem Reflexionswege und mit Hilfe abgenützter Theaterrequisiten und der literarischen Apotheke entnommener Rezepte zu dem von ihr als Kunstwerk ausgegebenen Elaborat gelangt. Er hält sich an das, was er sieht, und so entstehen nun zwei Werke, die den jungen Akademiker weit über München hinaus bekannt machen, „Die Kritiker" und das Bildnis der „Frau Gedon", beide von einer Schönheit des Tons und einer Höhe der malerischen Gestaltung, wie sie keinem seiner Lehrer zu eigen waren. Und diese Bilder entstanden bevor Leibl französische Malerei, bevor er Courbet kennen lernte, von dem ihm Arbeiten erst auf der Münchener internationalen Ausstellung von 1869 zu Gesicht kamen, auf der auch Courbet die Bilder Leibls sieht und ihn für den besten Maler Deutschlands erklärt. Das Bild der Frau Gedon, das Victor Müller für die goldene Medaille vorschlug, was die Preisrichter mit Hinweis darauf, daß Leibl noch Schüler sei, ablehnten, wurde Veranlassung, daß Leibl nach Paris ging, wo ihm die in München versagte Auszeichnung und überhaupt ein großer Erfolg zuteil wurde. Hier vervollkommnet er sein Können zu einem Schmelz und einer Tonigkeit, die in dem Werk „Die Cocotte" das höchste Entzücken Courbets erregen, mit dem Leibl wie mit dem Belgier Stevens und einigen deutschen Malern wie Scholderer, Burnitz, Eysen, Paulsen lebhaften Umgang pflegt. Der Ausbruch des Krieges nötigt ihn aber, Paris nach schon acht Monaten wieder zu verlassen und da er infolge seiner hervorragenden Begabung vom Kriegsdienst befreit wird, trifft er nach kurzem Aufenthalt in Köln wieder im Münchener Freundeskreis ein. Zu diesem Freundeskreis, der kunstgeschichtliche Bedeutung erlangt hat, gehörten die Mitschüler aus der Akademie Theodor Alt, Fritz Schider, der treue Sperl, Hirth du Frênes, vorübergehend auch Munkacsy, fast alle stark von Leibls Malweise beeinflußt, dann Karl Haider, gleichfalls seit der Anschützklasse mit Leibl befreundet, jedoch künstlerisch seine eigenen Wege gehend und manchmal selbst zum Anreger für Leibl werdend, der Maler Sattler und noch manche heute weniger bekannte Namen. Dazu kamen seit 1870 bzw. 1871 Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Karl Schuch, Albert Lang, Scholderer und Eysen. Auch mit Victor Müller, einem der Hauptvermittler französischen Einflusses in der Münchener Malerei, hat Leibl verkehrt und mag schon in den sechziger Jahren manche Anregung von ihm empfangen haben, desgleichen mit dem Kunsthistoriker und eifrigen Förderer des ganzen Kreises Adolph Bayersdorfer. Leibl war ein lebensfroher aufrechter Mann von herkulischem Körperbau, dessen prachtvoller Kopf mit dem scharfen, leuchtenden Auge — im vorgerückten Alter erinnerte er merkwürdig an Böcklin — uns in einigen Selbstbildnissen erhalten ist. Gern kam er mit seinen Freunden am Biertisch zusammen und im Cafe Probst und bei Lettenbauer, wo's manchmal recht stürmisch zuging, traf man ihn häufig; auch machte er gern die Künstlerfeste mit, meist Masken wählend, die seine kolossale Muskulatur zur Geltung kommen ließen, wie er überhaupt gerne mit seinen riesigen Kräften paradierte und keine Gelegenheit versäumte, sich mit einem Rivalen zu messen. Ja, gar mancher berichtet, daß Leibl die Anerkennung seiner Körperkraft wichtiger war wie die seiner Kunst und über diese manchmal etwas kindisch anmutende Kraftmeierei sind heute noch eine Menge Anekdoten in München in Umlauf. So derb und wild Leibl oft sein konnte, so war er doch im Innern eine durchaus vornehme Natur, deren Feinfühligkeit besonders in manchen seiner Briefe zutage tritt und von seinem Biographen J. Mayr immer wieder betont wird. Die Münchener Zeit Leibls von 1870/73 war künstlerisch weniger ergiebig, da nur Porträts und Studienköpfe, jedoch keine größeren Bilder zustande kamen. Zwar hat er sich während der ganzen

*) Von der Existenz einer dritten Studie zu diesem nie ausgeführten Bild, auf der zwei Personen an einem Tisch einander gegenübersaßen, berichtet mir mit Bestimmtheit Adolf Oberländer. Sie ist heute nicht mehr nachzuweisen.

Zeit mit einer Komposition, der „Tischgesellschaft", beschäftigt, in der wir, wäre sie fertig geworden, wohl das bedeutendste Werk seines gesamten Schaffens vor seiner Übersiedlung auf das Land zu sehen hätten, aber leider ist sie, vielleicht weil es schwierig war, die Modelle immer gleichzeitig zusammenzubekommen, unvollendet geblieben. Leibl verlangte ja bekanntlich fast immer Anwesenheit und absolutes Ruhighalten sämtlicher für ein Bild benötigter Modelle, auch wenn er nur an einem derselben oder am Hintergrund arbeitete. Sowohl die Tischgesellschaft, wie die in diesen Jahren entstandenen Bildnisse seiner Nichte Lina und das ganz hervorragende Porträt des „Herren Pallenberg" lassen eine Verarbeitung Pariser Einflüsse erkennen und machen wahrscheinlich, daß Leibl in Paris auch Bilder Manets gesehen hat, wozu ja durch Stevens und Scholderer genug Gelegenheit gegeben war. Aus diesen Jahren sind auch noch die Bildnisse der Maler Sattler, Trübner und Schuch, des Appellrats Stenglein, des Bürgermeisters Klein und einer Dame in Schwarz zu erwähnen. Leibl fühlte sich aber auf die Dauer in der Stadt nicht wohl. Er war in der Zwischenzeit ein leidenschaftlicher Jäger geworden, der Aufenthalt in der freien Natur und die charakteristischen Figuren und Typen der Landbevölkerung, mit der er sich gut verstand, zogen ihn mächtig an, und als nun noch sein Hühnerhund zu kränkeln anfing, übersiedelte er auf das Land, zunächst nach dem Dörfchen Grasselfing. Damit beginnt ein neuer Abschnitt in Leibls Künstlerlaufbahn und ein Umschwung in der Bewertung seiner Leistungen durch eine bestimmte Gattung Kollegen und das Publikum, die den jung Berühmten in den nächsten zwanzig Jahren oft verkannten und zeitweise ganz vergessen hatten.

Von den Grasselfinger Arbeiten brachten ihm die Hauptwerke, die bekannten „Dachauerinnen" und die „Dachauerin mit Kind", in München zwar noch die goldene Medaille ein, Publikum und Kritik verhielten sich aber vielfach ablehnend und Friedrich Pecht, der Kritiker der Allgemeinen Zeitung, entblödete sich nicht, von „möglichster Verunstaltung von Gottes Ebenbild", „Kultus der Häßlichkeit" und „frechem Zynismus" zu schreiben. Für die ungeschminkte Ehrlichkeit und Naturwahrheit, die eminente malerische Behandlung, die hohen koloristischen Qualitäten dieser Bilder hatte man kein Auge.

Nachdem Leibl den Winter 1874/75 wieder in München zugebracht hatte, übersiedelte er im Frühjahr 1875 nach Unterschondorf am Ammersee, damals noch ein idyllisches, einsames Fischerdörfchen, wo er vielleicht die glücklichste Zeit seines Lebens verbrachte. Malen, Jagen, Rudern, Schwimmen, Segeln lösten sich in bunter Reihenfolge ab; an die hübsche Wirtstochter knüpften ihn Liebesbande und mit den jungen Burschen maß er seine Kräfte. Gings zum Malen, so mußte die Büchse mit und wenn die Fischerbuben einen „Hor" (eine Art Tauchente) meldeten, flog die Palette ins Gras und Maler und Modell pirschten hinter den kleinen Kundschaftern den unschuldigen Störenfried an, der selten seinem Schicksal entging. Das Modell war in diesem Fall der junge Freiherr und nachmalige Schriftsteller Anton von Perfall und das Bild „Der Jäger", den Tafel I veranschaulicht. Leibl schlägt hier und ebenso auf dem zu gleicher Zeit gemalten berühmten Bild „Die Dorfpolitiker", in dem er der Natur in den Charakterköpfen und Figuren Schondorfer Bauern in einer bisher nicht dagewesenen Weise nachgeht, einen neuen Weg ein. Das Lockere, manchmal Flimmernde und speziel „Malerische" der früheren Bilder verschwindet, um einer immer subtileren und peinlicheren, dafür aber auch härteren Durchführung Platz zu machen, die ihren Höhepunkt einige Jahre später in dem Kirchenbild erreicht. Es ist das die natürliche Konsequenz seiner Kunstanschauung, die verlangte, der Natur möglichst nahezukommen und auch bei den Freunden jeden Versuch, auf andere Weise das Kunstwerk zu gestalten, mit scheelen Augen ansah.*) Und mit welch fabelhafter Ausdauer Leibl sein Ziel verfolgte, ohne einmal an irgend einer Stelle zu erlahmen, das lehrt ein Blick auf den bis in jede einzelne Verzweigung und bis auf jedes Blättchen durchgeführten Weidenbaum im Mittelgrund des Jägers. Nicht die ganz einzig dastehenden Augen, wie Julius Mayr meinte, waren es, die Leibl ein derartiges Schaffen ermöglichten, die hatten andere Künstler schließlich auch,

*) Es ist z. B. typisch, wenn Hans Thoma 1873 aus Säckingen an Adolph Bayersdorfer schreibt: „... Bis jetzt habe ich ziemlich gearbeitet, aber gar nichts nach der Natur, was Sie Leibl nicht sagen dürfen ..."

sondern seine jedem Vergleich trotzende Nervenkraft, die ihn in die Lage versetzte, vom ersten bis zum letzten Pinselstrich mit gleicher Intensität bei der Arbeit zu bleiben, wenn diese sich auch Jahre hinzog.

Die Schondorfer Bilder erfuhren, wie seinerzeit die Grasselfinger, im Münchner Kunstverein bei Publikum und Kritik wieder eine Ablehnung und erregten bis zu Tätlichkeiten gehende Debatten in der Künstlerschaft. Aus letzterem Umstand geht aber hervor, daß Leibl auch seine Anhänger in München hatte und zwar mehr als man nach manchen falschen Darstellungen in Werken über den Künstler annehmen könnte. Von einer einstimmigen Ablehnung, wie Mayer schreibt, kann keineswegs die Rede sein, und wenn Leibl später, während er noch an dem Kirchenbild arbeitet, in einem Brief berichtet, daß man dasselbe in „München, Paris und Amerika haben möchte", so spricht das ebenfalls dafür, daß auch in München maßgebende Kreise Leibls Kunst zu schätzen wußten. Die Pariser Kritik benahm sich allerdings ganz anders als die Münchener; dort hatten die Bilder wieder einen großen Erfolg und erhielten ausführliche anerkennende Besprechungen, was Leibls Groll gegen seine Widersacher in Deutschland noch erhöhte, so daß er am liebsten nur mehr in Frankreich ausgestellt hätte. In die Schondorfer Zeit, der wir noch die schönen Bilder „Ungleiches Paar" (Tafel II), „Der Spargroschen", einige prachtvolle Köpfe und das temperamentvolle Bildnis des alten Baron Perfall verdanken, fallen auch zwei auf Schloß Holzen gemalten Porträts einer Gräfin Treuberg, von denen das bessere, leider aber unvollendet gebliebene, auf Tafel III wiedergegeben ist. Leibls Hauptwerk aber, an dem er fast vier Sommer zum Teil unter den ungünstigsten Verhältnissen gemalt hat, entsteht in den nächsten Jahren in dem in der Nähe von Bad Aibling gelegenen Dörfchen Berbling, wohin der Künstler im Frühjahr 1878 übergesiedelt war. Der Vorwurf ist denkbar einfach. In einer geschnitzten Kirchenbank, wie sie für die Rokokokirchen oberbayrischer Dörfer typisch ist, sitzen drei Frauen verschiedenen Alters im Gebet (Tafel IV). Nicht mit verdrehten Augen und Theatergesten, wie es der Ungeschmack eines sentimentalitätslüsternen Publikums liebt, sondern wie eben schwerarbeitendes, gläubiges Landvolk nach sechs harten Arbeitstagen am Sonntag in seinem Feiertagskleid in das Gotteshaus kommt um dem Herrn auf seine Weise zu dienen und seinen Segen auf sein Tuen und seine Anliegen herabzuflehen. In die einzelnen Figuren ist nichts hineingelegt, was nicht schon drin war und Leibls Wort, man müsse die Dinge nur so malen, wie sie die Natur zeige, dann sei die Seele ohnehin dabei, findet hier seine vollste Bestätigung. Und wie hat er die Natur wiedergegeben, wie drückt sich darin auch Seelisches aus. Ob man die einzelnen Figuren in ihrer Haltung, ob man die Köpfe oder die ganz wundervollen Hände der drei Frauen miteinander vergleicht, ob man das Stoffliche der Kleider, des Kirchengestühls betrachtet, überall die gleiche innerliche Versenkung in das darzustellende Objekt, die gleiche Meisterschaft in der Wiedergabe alles Sichtbaren, die gleiche weise Beschränkung auf das dem Maler ureigene Gebiet. Leibl war kein Künstler mit schöpferischer Phantasie wie die Mehrzahl der großen Alten, wie Marées, Böcklin, Thoma, Menzel oder der Lyriker Haider, er schuf das Kunstwerk nicht aus einer inneren Vorstellung heraus, sondern er sah in irgend einem Naturausschnitt das, was unter seiner nachbildenden Hand zum Kunstwerk werden sollte. Daß er dabei auch komponierte und zugunsten der Bildwirkung etwas dazunahm, wegnahm oder umstellte, läßt sich gerade am Kirchenbild beobachten, zu dem uns ein Entwurf mit nur zwei Personen und bedeutend größerem Raum erhalten ist. Das Bild hat durch die Hinzunahme der Profilfigur und die Beschränkung des Raumes ganz gewaltig gewonnen.

Das äußerst primitive Leben in Berbling war Leibl durch die Gesellschaft Sperls bedeutend erleichtert worden. Der herzliche Freundschaftsband mit diesem uneigennützigen, trefflichen Mann hatte sich in den letzten Jahren immer mehr verdichtet — auch in Schondorf und Holzen hatte Sperl schon zeitweise bei dem Freunde gearbeitet — und sollte sich immer noch enger gestalten, bis sie schließlich unzertrennlich wurden. In Aibling, das Leibl nun zum Aufenthalt wählte, war der Freund oft und lange bei ihm, und als der Künstler sich 1892 in das ganz abgelegene Dörfchen Kutterling zurückzog, wurde Sperl sein Hausgenosse, bis Leibls Tod dem seltenen Freundschaftsverhältnis ein Ende machte.

1882 begann Leibl ein neues großes Bild, in dem die „Frauen in der Kirche" übertroffen werden sollten „Die Wildschützen", vier prachtvolle Typen jagdlustigen bayrischen Mannsvolks. Während aber bei dem Kirchenbild die ganze räumliche Anlage sehr glücklich war, können den „Wildschützen", an denen der Künstler gleichfalls vier Jahre arbeitete, gewisse Mängel in der Komposition nicht abgesprochen werden, was zur Folge hatte, daß das Bild im Gegensatz zu den „Frauen in der Kirche" in Paris nicht gefiel. Das war für Leibl ein schwerer Schlag, der lange nachwirkte, und einige Zeit später hat er das Bild, wie schon so manches andere, zerschnitten. Sind auch die wertvollsten Teile erhalten, so ist dieser Schritt des Künstlers doch sehr zu bedauern, denn als Malerei war das Bild ganz außerordentlich, bei aller Feinmalerei viel breiter und flächiger aufgebaut wie das Kirchenbild. Und von nun an malte Leibl nur mehr Bilder kleineren Formats und Porträts; er hatte offenbar weder Mut noch Lust, noch einmal an eine derartige Riesenarbeit heranzugehen. Dagegen entstehen in der Aiblinger Zeit gemeinsam mit Sperl gemalte Bilder, man kennt deren neun, wobei Leibl den figürlichen, Sperl den landschaftlichen Teil übernimmt. Sie muten wie Werke einer Hand an. Im ganzen aber ist die Produktion nach dem Wildschützenbild sehr gering — als größere Arbeit ist lediglich das Porträt des jüngeren Pallenberg zu nennen — und erst zu Beginn der neunziger Jahre können wir wieder ein Anschwellen feststellen. Dieser Zeit entstammt die lebendige Freilichtporträtskizze des mit Leibl befreundeten Tierarztes Reindl, eines der wenigen Bilder, in denen Leibl impressionistische Töne anschlägt (Tafel V). Im gleichen Jahre (1890) wendet er sich auch wieder genreartigen Bildern, aber nur kleineren Formats zu wie „In der Bauernstube" (Staatsgalerie München), dem in den nächsten Jahren „Der Zeitungsleser", bei dem der gelangweilte Ausdruck der Modelle leider nicht überwunden wurde, und das gleichfalls nicht restlos befriedigende „Bauernjägers Einkehr" folgen. Zu den feinsten Werken der ersten Hälfte der neunziger Jahre aber gehören die „Strickenden Mädchen" (Tafel VI), deren außerordentliche Zartheit und Frische in den Fleischtönen schon den neuen Aufschwung ahnen lassen, den Leibls Malerei in seinen letzten Lebensjahren noch nehmen sollte. Ein Ereignis war es besonders, das ihn wieder anfeuerte und ihm neuen Mut machte. Gelegentlich einer Kollektivausstellung von Werken seiner Hand, die 1895 im Rahmen der großen Berliner Kunstausstellung stattfand und mit der großen goldenen Medaille ausgezeichnet wurde, erwarb Geheimrat Seeger alle verkäuflichen Werke und trat im Anschluß daran selbst zu dem Künstler in Beziehungen, die sich bald sehr herzlich gestalten sollten. Er erbat sich das Vorkaufsrecht auf alles, was Leibl an Bildern, Zeichnungen usw. mit Ausnahme von Porträts noch schaffen würde und hat es dem Künstler ermöglicht, für alle Zeiten sorgenfrei in die Zukunft blicken zu können. 1898 machte er mit ihm eine Reise durch Holland und leuchtenden Auges soll der Künstler vor den Werken der großen Meister dieses Landes, namentlich des Frans Hals gestanden haben. Leibls Werke der Spätzeit, wundervoll weich und locker gemalte Bauernmädchen, drei Bilder aus der Kutterlinger Küche, Jägerbildnisse, Bildnisse Seegers zeigen uns eine „zweite Jugend", in der er in abgeklärter Weise wieder zu einem mehr malerischen Vortrag zurückgekehrt, dabei aber koloristisch neue und kräftigere Töne anschlägt. Das Bildnis eines Landmädchens am Fenster (Tafel VII), das durch seine wundervolle Schlichtheit einen seltenen Reiz ausübt, vermittelt in dem leuchtenden Rot und Grün des Miedertuches, den zarten Fleischtönen und dem goldigen Haar in dem dämmerigen Raum am besten einen Begriff von dem neuen Weg des Künstlers, an dem wohl noch viele schöne Blumen emporgeblüht wären, wenn ihm nicht der Tod den Pinsel aus der Hand genommen hätte. Ein chronisches Herzleiden, hervorgerufen durch die besonders in der Aiblinger Zeit systematisch betriebenen und immer übertriebenen Kraftübungen, deren Schädlichkeit ihm Sperl, Haider und andere Freunde stets vorgehalten hatten, warf den Künstler im Jahre 1900 auf das Krankenlager, von dem er sich nicht mehr erheben sollte. Am 4. Dezember 1900 ist Wilhelm Leibl in Würzburg, wohin er sich einige Wochen vorher hatte bringen lassen, in der Klinik des Geheimrats Leube gestorben.

P©G